

Вірляна ТКАЧ

МОВА КІНО В ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ ЛЕСЯ КУРБАСА „ДЖІММІ ГІГІНС“ І „МАКБЕТ“

У газеті „Більшовик“ від 23 червня 1923 р. кияни прочитали огляд, у якому порівнювано три вистави Лесь Курбаса київського сезону того року та три постановки Мейєрхольда, показані під час перших гастролей театру в Києві. Висновок статті був лаконічний та відвертий: „Недаремно говорить Київ, що Курбас провалив Мейєрхольда“¹.

П'ятнадцять місяців перед тим Курбас почав працювати з групою молодих акторів. Вони назвали себе Першою студією мистецького об'єднання „Березіль“ і мали намір створити новий світ на українській сцені. Протягом наступних десяти років „Березіль“ став одним із кращих театрів Європи, а його мистецький керівник Лесь Курбас — видатним режисером-новатором. У 20-х роках Курбас приділяв багато уваги сценічному простору та часу, що виглядає напрочуд сучасно і для сьогоднішнього дня.

В особі Курбаса маємо вражаючий приклад того, як великий театральний митець звертається до мови кіно, що дає йому змогу створити багатоплощинний простір відображуваного на сцені та роз'єднати потік сценічного часу. Ці експерименти діяли як каталізатор, підштовхуючи Курбаса йти далі простого комбінування і включати симультанне відтворення теперішнього та минулого в єдиному багатогранному просторі. В цій статті ми розглянемо дві постановки сезону 1923—1924 років: „Джиммі Гігінс“, нову революційну п'єсу, та „Макбет“ В. Шекспіра.

На світанку „Березоля“ Курбас розвивав програму акторських тренінгів, сконцентровану першочергово на ритмічному русі під музику. Курбас вірив у „важливість ритмічних композицій сценічної дії для передачі внутрішньої, моральної ідеї зображуваних подій, внутрішньої динаміки людських пристрастей та переживань“². Курбас визначав акторську гру як тривання „у наміченому пляні та ритмі“³ і відчував, що талант актора залежить від його можливості вловлювати нюанси ритму, від усвідомлен-

¹ Бажан М. Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд // Більшовик — 1923. — 23 черв. — С. 3.

² Запорожец А. В. Мастер: Воспоминания о Лесе Курбасе // Избр. психологические труды: В 2-х т. / Ред. В. В. Давыдовой, В. П. Зинченко. — Москва, 1986. — Т. 1. — С. 30.

³ Гірняк Й. Спомики / Ред. Б. Бойчука. — Нью-Йорк, 1982. — С. 30.

ня детальної будови бажаного ритму і спроможности увійти в нього. Ранні постановки Курбаса в Першій студії ґрунтувалися на зовнішньому вираженні заданого ритму. Але згодом він вирішив перевірити струмені, що містяться під цими зовнішніми ритмами.

Завдання дослідити чинник, котрий може збурити людські глибини⁴, звертає Курбаса до одного з найвеличніших текстів світової драматургії — „Макбета“ В. Шекспіра. Він не був зацікавлений в академічній постановці, яка б відтворювала оптичну ілюзію минулого на сцені. Курбас не ставив собі за мету реставрувати „Шекспіра в побуті його часу“, що формально було неможливе й непотрібне⁵. Згідно із заміткою у київській газеті „Більшовик“ Курбас вірив, що: „Вся цінність в сценічному втіленні клясичного твору в наші дні є іменно в умінні представлять твір в переломленні його в призмі сучасного світогляду“*.

Можемо сказати, що такою призмою, крізь яку Курбас бачив життя 1923—24 років, значною мірою виявилась лінза кінокамери⁶.

Улітку 1923 р., кілька тижнів по тому, як з'явилася рецензія у газеті „Більшовик“ в якій порівнювали Курбаса та Мейерхольда, до „Березоля“ завітав канадський журналіст Матвій Шатульський, який взяв інтерв'ю у Курбаса. Шатульський був вражений тим, як Курбас багато знає про американський театр, і навіть до якоїсь міри був приголомшений, коли почув, що Курбас цікавиться роботою одного американського кінорежисера. Цим режисером, про якого того дня у такому захопленні говорив Курбас, був Д. У. Гріфітс, зокрема його стрічка „Нетерпимість“⁷.

Наступного дня, коли журналіст знайомився з „Березолем“, Курбас у загальних рисах змалював йому роботу кожної студії. Шатульський відзначив, що на той час нараховувалось близько 300 учасників у чотирьох студіях. Об'єднання мало безліч дослідницьких ланок, відбувались різноманітні лекції тощо. Здавалось, ніби це був справжнісінький театральний університет. Зачарований Шатульський описав також, як Курбас проводив початкові репетиції „Макбета“. Йому ніколи не могло спасти на думку, що наслідком його власного візиту буде відкладення шекспірівської постановки, якою він так захоплювався. У цей час М. Шатульський дав Курбасу копію популярного американського роману Ептона Сінклера „Джیمмі Гігінс“⁸. Курбас був глибоко вражений драматичними колізіями роману. Він припинив репетиції „Макбета“⁹, інсценізував „Джиммі Гігін-

⁴ Шатульський М. Мистецьке об'єднання „Березіль“ на Україні // Голос праці (Вінніпег).— 1923.— № 12.— С. 22.

⁵ До постановки „Макбета“ в Четвертій майстерні М. О. Б. // Більшовик.— 1924.— 1 квіт. Пор.: Бондарчук С. К постановке „Макбета“ 4-ой мастерской М. О. Б. // Пролетарская правда.— 1924.— 2 апр.— С. 5.

* До постановки... У цій статті також зазначено, що для Курбаса це була четверта версія постановки. Спочатку він поставив „Макбета“ 1919 р. у Державному драматичному театрі. Друга та третя постановки відбулися 1920 р. у Киїдрамте (м. Біла Церква, м. Умань).

⁶ Бор. Сім. До гастролів майстерні „Березіль“ / Розмова з головним режисером і організатором майстерні Л. Курбасом // Вісті ВУТсВК.— 1924.— 18 трав.— С. 3.

⁷ Шатульський М. Мистецьке об'єднання „Березіль“...— С. 19.

⁸ Танюк Л. Лесь Курбас і світова культура // Всесвіт.— 1987.— № 6.— С. 150.

⁹ Перша читка „Макбета“ в „Березолі“ відбулася 24 липня 1923 р., а прем'єра вистави — тільки 9 місяців по тому, 2 квітня 1924 р. Див.: Кузякина Н. В. „Макбет“ Шекспіра в постановках Леся Курбаса // Пьеса и спектакль: Сб. ст. / Ред. А. З. Юфит.— Ленинград, 1978.— С. 50—66.

са" і поставив його тієї самої осені в Четвертій студії.

Роман „Джиммі Гігінс“ в обробленні Курбаса став віршованою п'єсою з кінематографічною структурою, в якій розповідалося про звичайного американського робітника-соціаліста, чия сім'я загинула під час вибуху на військовому заводі. Потім Джиммі відправили воювати проти німців в Європу, а пізніше проти „Рад в Архангельськ“. Там він був заарештований власною секретною службою за зв'язки з більшовиками і під тортурами збожеволів¹⁰.

У постановці Курбас показав, що можна використовувати кіно на сцені як невід'ємну частину розповіді, часом створюючи потужне злиття кіно- та сценодії. Він також спирався на концептуальні засади кількох кінотехнік для створення нового підходу до театрального простору і дослідження нового рівня реальності на сцені.

Д. У. Гріфітс — загальновідомий як „родоначальник художнього фільму і його перший великий кіноартист“¹¹. Гріфітс був перший, хто в одній сцені застосував великий план і монтаж кадрів під різними кутами зору і з різних відстаней. Він зруйнував уявлення, що кінокадр — це своєрідний просценіум, і актори мають вписуватись у кадр на повен зріст, як це було загальноприйнято в кіномистецтві того часу¹². Гріфітс також усвідомив силу асоціативного ряду, який, наприклад, міг би бути використаний для передання відчуття спогаду. „Ми можемо сфотографувати думку“, — казав він¹³.

Курбаса захопила ідея, що кіно може зображати на сцені думки персонажів. У „Джиммі Гігінсі“ він представив це спочатку дуже просто, ніби навчав глядачів мови, яку вживав. Коли персонаж виходив на кін із новинами політичних подій, кінохроніка супроводжувала його розповідь. Далі кіно доповнювало думки персонажа і, врешті-решт, кінообрази стикалися з подіями на сцені, рухаючись у напрямі ускладнення образу. Сцена вибуху, якою завершувалась друга дія, була найвиразнішим монтажем кіно- та сценодії у постановці.

Гріфітс був перший, хто застосував монтаж із мистецькими цілями¹⁴. Наприклад, сцена спасіння в його фільмі була зроблена монтажем різних частин стрічки. Він використав монтаж також для кульмінаційного моменту фільма. Стикуючи короткі кадри, Гріфітс перетворив драматичну кульмінацію фільма на зорове *crescendo*¹⁵.

Схоже, що й Курбас використав цей принцип у сцені вибуху в „Джиммі Гігінсі“. Ряд починався з кінокадра вибуху. В той час, як на сцені група робітників дивувалась, що то могло б вибухнути, стрічка показувала робітничу околицю, дружину та дітей Джиммі, що гралися. Джиммі скрикує і біжить геть зі сцени. А на кіноплівці глядач бачить уже знайому йо-

¹⁰ Курбас Л. Джиммі Гігінс.— Харків, 1924. Переважна більшість моментів у постановці описана у сценарії. Музика, світло, звукові ефекти і навіть довжина пауз зазначені Курбасом.

¹¹ Cook David A. A History of Narrative Film.— New York, 1981.— P. 59.

¹² Там само.— P. 63—64.

¹³ Там само.— P. 87.

¹⁴ Там само.— P. 66. Едвін С. Потер перший використав примітивний монтаж, але саме Гріфітс розвинув ідею. Там само.— P. 138—140. Режисер Лев Кулешов перший розробляв теорію монтажу на основі вивчення фільмів Гріфітса.

¹⁵ Там само.— P. 66.

му околицю, якою біжить Джіммі, а потім — величезну яму. Стрічка обривається на великому плані особи Джіммі — обличчя у крайньому розпачі, руйнуючи глядацьке відчуття пропорції і сам образ сценічний.

Як і Гріфітс, стикуючи час, Курбасу вдається перетворити драматичну кульмінацію у візуальне *crescendo*. Сцена вибуху одночасно показує реальну подію вибуху і стає „вибуховим“ зображенням моменту вибуху, зміщуючи у сплав зовнішні події та уривки внутрішніх почуттів і пам'яті¹⁶.

Монтаж за Гріфітсом не тільки стикує час, а й зіставляє просторові площини. Зорове *crescendo*, яке він збудував у сцені спасіння, між іншим, було скомпоноване з різних дій у різних просторах. Але під час кінопоказу всі плани для публіки були дані на одній площині — поверхні кіноекрана. Використавши кінопроекцію на сцені й зіставивши кінообрази із сценічною дією, Курбасові вдалося злити різні кіноплани і площини сценічної декорації в одне ціле. Сама проекція була включена в ще більший монтаж усього простороу постановки „Джиммі Гігінса“.

Курбас ввів у свій монтаж також і глядацьку залу, маючи на увазі, що теперішній момент, в якому існують живі актори, і відповідний час, в якому глядачі проживають виставу, також має взаємодіяти. Монтаж, створений Курбасом у сцені вибуху, таким чином, призводить до естетичного „вибуху“ одразу часу та простору для глядачів, де вони перебували разом з акторами. Враження від такого вибуху було сильніше, оскільки сам вибух був більш наявний.

У сценах тортур фінальної дії „Джиммі Гігінса“ Курбас використав принципи кількох кінотехнік, як, наприклад, і в сцені вибуху, але сцени тортур поставив без залучення кіно.

Як зазначено, Гріфітс вірив, що кіно може відтворити відчуття внутрішнього світу людини, пам'яті через великі плани та ретроспекції. Сьогодні ми засвоїли мову кіно настільки, що нам складно уявити оригінальний вплив цих технік на загальне сприйняття глядачами цілісності часу та простору. Робота Гуго Манстерберга, піонера в теорії кіно, допоможе нам зрозуміти, яким глибоким був цей вплив. У записах 1916 р. Манстерберг зазначає, що великі плани та ретроспекції порушують наше звичне відчуття реальності. Ці кінозасоби, писав він, створюють відчуття, що: „реальність втратила власний неперервний зв'язок і набуває абрисів від наказів нашої душі. Це так, ніби зовнішній світ створюється відповідно до наших швидкоплинних порухів уваги чи наших побіжних споминів“¹⁷.

У сцені вибуху Курбас використав великий план Джіммі, щоб створити фокус на його емоційному стані. За визначенням Манстерберга, великий план вживають для порушення звичного відчуття пропорції, відображення на плівці швидкоплинного, але поглинаючого всю душу моменту. В сценах тортур Курбас використав кінематографічну концепцію великого плану, але так, щоб сценічний простір відображав відчуття свідомості Джіммі, і зробив це суто театральними засобами.

¹⁶ Детальний опис сцен вибуху та допиту див.: Tkacz Virlana. Time and Transformation in Les Kurbas's Production of Jimmie Higgins // Paper presented at the ATIE Conference in Chicago, 7 August, 87.

¹⁷ Munsterberg Hugo. The Photoplay // A Psychological Study.— New York, 1916; reprint ed.— New York, 1970.— P. 95.

У двох сценах тортур Джіммі та його кат розміщувались на великій платформі ліворуч сцени, приблизно три метри заввишки від підлоги. Курбас вирішив не зображати тортури реалістично, а розгорнути цей момент у свідомості Джіммі, яка допомагала йому вистояти, і показати це на сцені. Група акторів зображала думки Джіммі. Коли він починав непритомніти, актор, який грав цей персонаж, хапався за мотузку і звисав із високої платформи на рівень сцени. Там Джіммі був оточений акторами, які перед тим грали його друзів чи членів родини. Вони повторювали уривки епізодів із попередніх сцен, навіть сперечалися з приводу того, що має і що не має сказати Джіммі на допиті. Як тільки він спромігся подати наполегливий голос непокори, він злітав угору до ката і падав непритомний.

Як тільки актор, котрий грав Джіммі, чіплявся за мотузку та звисав із платформи на сцену, він переводив дію з однієї ігрової площини на іншу, як при кіностику. Площина, в якій він опинявся, була великим планом його власної свідомості. Хоча розмір актора не змінювався, у сприйнятті глядачів зміщувались розміри простору, де він був. Актор-Джиммі падав із платформи, де він з іншими акторами грав людські істоти, на підлогу сцени, де вони вже зображували думки в його згасаючій свідомості. Глядачі дивилися на сцену, наче через мікроскоп у людську душу.

У попередній сцені вибуху свідомість Джіммі була втиснута в рамки кіноекрана. У фінальній сцені допиту місцем її зображення був сценічний майданчик. Актори, маючи реальні людські пропорції, грали спогади Джіммі, які були представлені через монтаж ретроспекцій минулих сцен і можливих рішень теперішньої дилеми Джіммі. Глядачі спостерігали великим планом внутрішню роботу розуму на грані виснаження.

Переїнявши від кіно новий підхід до часу та простору, театр зміг подолати обмеженість власних засобів, фізичну реальність людського тіла. Постановкою „Джиммі Гігінс“ Курбас продемонстрував, що того можна досягти без викривлення чи приховування природних форм людського тіла. Невидиме стає видимим, без затемнення того, що завжди є видимим. Від цього порога обрії стають безмежними. Молодий художник „Березоля“ Дмитро Власюк зазначав, що з цього моменту співробітники Курбаса почали усвідомлювати: театр „зможє передавати не лише зовнішні події, а й життя людського духу, глибокі внутрішні переживання окремої людини“¹⁸.

Прем'єра постановки „Джиммі Гігінс“ відбулася 20 грудня 1923 р. і виявилась однією з найбільш схвально прийнятих критикою, найпопулярнішою виставою „Березоля“¹⁹.

Після прем'єри Курбас повернувся до „Макбета“. Як згадано раніше, Шатувльський бачив перші проби „Макбета“ влітку 1923 року і детально їх описав: „Спершись на підвіконник [...] з примірником у руках і нерозлучною папіросою в устах, Курбас читав зміст штуки з відповідними інтонаціями. Читав дуже помаленьку, жестикулюючи злегенька в такт правою рукою. А артисти виконували свої ролі [...] без слів. Вони виконували виходи,

¹⁸ Власюк Д. Сторінка минулого // Лесь Курбас: Спогади сучасників / Ред. В. Василька. — К., 1969. — С. 227.

¹⁹ Див.: В художественном Объединении „Березиль“ // Пролетарская правда. — 1924. — 19 нояб. — С. 6.

жести, прибирали відповідні пози, вирази лиця, але не говорили ані слова. За них говорив Курбас. Час від часу він поправляв то одного, то другого так-же помаленьку, лагідно. Невдачника завертав по кілька разів. Звертав увагу на найменші подробиці. Кожен рух артиста виконувався в такт із „суфлірованням“ Курбаса. Але щоби навіть не було чути слів Курбаса, то по рухах, жестах і виразу лиця виконавця ролі можна було бачити, у чім річ. Виконавець оповідав свою роллю, своє переживання без слів²⁰.

У своїх репетиціях-експериментах Курбас підкреслював відстань між звуковим і візуальним рядами, щоб сконцентруватися на виражальній силі останнього. Курбас учив акторів розповідати жестами. Вони вчилися працювати як актори німого кіно.

Курбас не зберіг ці здобутки повного розриву між рухом та голосом у самій постановці „Макбета“, хоча деякі елементи переніс у сценах для створення найсильніших образів вистави²¹. Проте в цій виставі ми зупинимось на інших формах розриву та перервності, які були, можливо, також запропоновані кінематичними засобами виразності.

Перше німе кіно мало дуже короткі тексти. Порівняно з ними значне використання Гріфітсом паралельної дії заслужило йому ім'я „Шекспіра екрана“²². В його найпретензійному проєкті „Нетерпимість“ був дуже складний монтаж, тому що у фільмі щільно переплелися чотири сюжети на тему нетерпимості. „Революційним“ на той час аспектом фільму було використання Гріфітсом монтажу паралельних дій, що відбувалися у різних часових просторах. Як писав Кук: „У двох останніх частинах фільму Гріфітс вводив нас переважно у три окремі сцени спасіння, що відбувалися різними шляхами, у різних місцях і в драматично висвітлене Розп'яття. Кадри все коротшали, коротшали і, нарешті, створювали те, що навіть сьогодні вважається найзахоплюючим та надзвичайним кульмінаційним рядом в історії художнього кіно“²³. Можливо, Курбас сподівався створити театральний еквівалент монтажу різночасових паралельних дій за Гріфітсом, бо наблизив репетиції над текстами Шекспіра до проб техніки німого кіно.

Перед тим, як розпочати такий монтаж у постановці „Макбета“, Курбас мав встановити ще інший часовий вимір, який був би паралельним історії шекспірівської драми. Чіткий характер цього другого часу мусив бути цілком визначений у зміщеннях часу, щоб мати неабиякий вплив і значення. Протягом більш як трьох годин демонстрування фільму Гріфітса розгорталися події чотирьох історій, визначаючи чітку форму переходів між ними, ніби підготовлюючи до вражаючої швидкості змін часу у фінальних частинах²⁴. У „Макбеті“ Курбас мав намір встановити інший час без допомоги кіно і без значних змін шекспірівського тексту.

²⁰ Шатульський М. Мистецьке об'єднання „Березіль“...— С. 21.

²¹ Див.: Курбас Л. Про перетворення як один із образних засобів розкриття глибокої суті життя // Курбас Лесь. „Березіль“. Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського, передм. Ю. Бобошка.— К., 1988.— С. 128.

²² Cook David A. A History of Narrative Film.— P. 59.

²³ Там само.— P. 95. Хоча „Нетерпимість“ Гріфітса вважається класикою, свого часу фільм не мав комерційного успіху. Як говорив Кук: „Фільм „Нетерпимість“ був надто великим, надто складним, надто серйозним, надто патетичним“. Див.: Там само.— P. 98.

²⁴ Там само.— P. 95. Спочатку Гріфітс акцентував на моментах переходу від однієї історії до іншої — „коліска безупинно гойдається“. Потім, у напрямі до кінця фільму, стикування відбувалося без цього візуального ряду.

Курбас підійшов до тексту Шекспіра як інтерпретатор, а не ревізіонер. Звичайно, він робив деякі скорочення, але вони не перевищували тогочасної практики²⁵. Він також створив декілька пантомімічних сцен, які допомагали передати суть його інтерпретації. Ми прослідкуємо кілька пантомімічних сцен, але спершу зосередимо увагу на різноманітних розривках і перескоках в його постановці, які були результатом спроби Курбаса ввести інший час у його „Макбеті“.

Можливо, Курбас ішов за зразком, встановленим Гріфітсом у „Нетерпимості“, коли сфокусував увагу в „Макбеті“ на моментах переміщення. Курбас розірвав безперервний потік дії у п'єсі від сцени до сцени, наголосивши на різниці характеру перехідних моментів між сценами й самими сценами. Під час цих переходів актори виходили на сцену як виконавці, а потім на очах у глядачів перетворювались на персонажів п'єси. Василь Василько, який довгий час був помічником Курбаса, писав, що: „Курбас вимагав од акторів, щоб вони виходили на сцену не в образі, і лише зустрівшись із присутніми в залі, включались в образ“²⁶. Як тільки актори завершували сцену, вони звільнялись від персонажа, а потім покидали кін. Василько відзначив, що перша сцена з відьмами була зіграна „підкреслено театральнo“: „[...] коли сцена скінчилась, актриси-відьми звичайним кроком (як звичайна актриса, а не відьма) пішли за куліси“²⁷.

Розриваючи оповідь шекспірівської історії минулого, Курбас цим моментом теперішнього вводив ще один час у постановку. Ця розривка була виконана однією дією — виходом, під час якого зміна ритму ходи актрис та перетворення постатей з виконавців на персонажів на сцені створювали зміщення часу.

Сценографія вистави підкреслювала це зміщення часу в перехідних моментах. Вадим Меллер позбавив театральний простір усіх куліс, маскувань і завіс, і пофарбував сценічну підлогу чорним²⁸. Він спроектував кілька дуже великих екранів напнутого полотна глухо зеленого кольору. На них гігантськими червоними модерністськими друкованими літерами анонсувалося місце дії: „Замок Макбета“, „Провалля“, „Замкова брама“²⁹. Декорація змінювалась під час переходів. Гонг дзвонив, і новий екран з відповідним написом опускався, а старий піднімався вгору³⁰. Під час змін на очах у глядачів декорації, як і виконавці, рухались від зайняття певної позиції до звільнення від неї³¹. Світло також підсилювало моменти

²⁵ На той час у „Березолі“ було прийнято переробляти тексти п'єс. Але ставлення Курбаса до тексту Шекспіра було винятком. Див.: До постановки „Макбета“ в Четвертій майстерні М. О. В.

²⁶ Василько В. Режисер-новатор // Вітчизна.— 1963.— № 12.— С. 173.

²⁷ Василько В. Щоденник // Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України, від рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 10374; Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 58.

²⁸ Вадим Меллер, сценограф, спочатку спланував складну конструкцію, але її довелося спростити за браком коштів. Див.: Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 56.

²⁹ „Провалля“ — так переклав Пантелеймон Куліш шекспірівський напис „Heath“ (step). Див.: Гірняк Й. Спомиги.— С. 196.

³⁰ Деякі дослідники зазначають, що ці величезні екрани походили від „табличок, що позначали місце дії“ шекспірівського часу. Див.: Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.— К., 1987.— С. 85. Але великий розмір екранів радше наголошував на їх спорідненості з екранами, на яких були написи німого кіно.

³¹ Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 50.

змін. Наприклад, коли гралась сцена з відьмами, кін був освітлений „сюрреальним фіолетовим світлом“, а у відьом були „загадкові маленькі вогники, що спалахували в зборках їх одягу. Але як тільки сцена наближалась до завершення... спокійне денне світло наповнювало сценічний простір“³². Це важливе зміщення якості джерела світла підкреслювало часове зміщення у моменті переходу.

В підкресленій презентації моментів переходу на сцені можна вбачати спробу створити театральний еквівалент монтажу паралельних дій між двома часовими вимірами. Можна сказати, що актриси створювали стик-кадр минулого і теперішнього в єдиній дії — виході, змінюючи ритм своєї ходи і також наочно звільняючись від своїх образів. Зміни декорацій та світла підкреслювали миттєвість змін у часі, його кіномонтажну якість. Повторення часових зміщень протягом усієї вистави мало ефект проникнення сучасності в історичну хроніку царевбивства і переворотів.

Зміщення часу у виставі, однак, відбувалось не тільки в моменти змін. Через показ акторського перетворення з виконавця у персонаж Курбас просто кожної миті наголошував на постійній дуальності природи особи на сцені, яка є одночасно і сучасним виконавцем, і персонажем подій минулого.

Деякі елементи оформлення, такі як костюми, допомагали глядачам постійно залишатись свідомими дуальної природи виконавців. Більшість костюмів була зроблена із сучасних військових, або робітничих строїв. Верхній одяг являв собою середньовічні туніки, халати та плащі, які, до того ж, мали напрочуд сучасні геометричні облямівки, пришиті на них. Верхні строї вводили в минуле п'єси і визначали постать на сцені як персонаж тієї епохи. Основа й елементи кайми костюмів підкреслювали теперішність і презентували фігуру на сцені як людину, сучасну глядачеві. Той факт, що обидва прошарки можна було бачити разом, постійно нагадував глядачам, що виконавці — сучасні люди, які грають історичні ролі для розради публіки³³.

Можна сказати, що постійне зіставлення двох аспектів постаті на сцені, виконане в костюмах, було безперервним втручанням сучасності в минуле. Це взаємопроникнення надавало ваги обидвом часам. У кожній сцені діяла постать, яка була частиною і минулого, і сучасного, тому дія траплялась в одному з часів або одночасно. Вибір був за індивідуальним глядацьким прочитанням моменту. Це допомагало активізувати процес сприйняття упродовж усієї вистави³⁴.

Схематичність декорацій виконувала ту саму функцію, що й облямівки костюмів. Мова знаків була абсолютно прозора. Але як театральний прийом, що визначав місце дії, кожен знак не давав певної просторової конкретики. Кожен знак пропонував, щоб глядачі самі уявили собі місце дії, тоді як сам факт написів на сцені своїм характером наголошував на театральності простору. Отже, декорації дозволяли, щоб минуле й сучасне з їх відповідними просторами існували в постійному зіставленні, і справ-

³² Прийом зміни декорацій на очах у глядачів не був новаторський. Наприклад, його практикували в Англії часів Реставрації як повноцінну частину вистави. Див.: Itzin Catherine. *Macbeth in the Restoration* // *Theatre Quarterly* 1.— 1971.— July—Sep.— P. 18.

³³ Rudnitsky Konstantin. *Russian and Soviet Theatre, 1905—1932* / Trans. by Roxane Permar, ed. by Lesley Milne.— New York, 1988.— P. 110.

³⁴ Гірняк Й. Спомини.— С. 196.

ді, це було співіснування в одному і тому самому просторі вистави.

В той час, як постать на сцені мала подвійний аспект постійного існування і як персонаж минулого, і як сучасник аудиторії, усі її дії на сцені створювали резонанс у двох світах. Боротьба героїв Шекспіра за політичну владу безпосередньо стосувалася і жителів Києва, в якому протягом 1917—1920 років влада змінювалася 12 разів, звісна річ, за кривавих обставин. У той самий час публіка була свідомою того, що люди на сцені, перед котрими постали питання убивства, сумління і законності влади, були їх сучасниками. Це були найголовніші висновки для киян, котрі переживали тогочасний кошмар історії, бо в 1924 році в п'єсах не зверталися до подібних тем. У цій постановці Курбас використав сучасність, щоб надати сили шекспірівському тексту про далеке минуле і навпаки — звернення до Шекспіра освітлювало сучасну ситуацію³⁵.

Усвідомлення того факту, що виконавці були їх сучасниками, утворювало у глядачів напружений зв'язок зі сценою. У певні моменти для того використовувалося світло. Наприклад, у першій сцені Макбета та Банко стояли далеко у глибині, високо над сценою і були освітлені з боків та ззаду так, що їх величезні тіні сягали глядацького залу. Макбет і Банко не бачили відьом, а говорили тільки до тіней у залі³⁶. Розмістивши тіні у глядацькому залі, Курбас змішав акторів та глядачів, тож і місце дії розширювалось, включаючи і глядацьку залу³⁷.

Образом, найсильніше зв'язаним із публікою, був Потер, комічний персонаж, чиї сцени протягом віків були вирізані в ім'я єдності стилю³⁸. Потер у курбасівській постановці мав ім'я Джестер-Блазень і був одягнений у традиційний костюм Арлекіна з ковпаком блазня. Амвросій Бучма, який грав цю роль, мусив встановити прямий контакт із глядацьким залом. Наприклад, у кінці своєї сцени він просив у когось із зали закурити папіросу³⁹.

Блазень жартував на сучасні політичні теми замість своїх звичайних реплік⁴⁰. Хоча для когось це могло виглядати, як ганьба⁴¹. А насправді Курбас був вірний Шекспіру*. У Шекспіра Потер виходив на грюкіт у

³⁵ Див.: Ваніна І. Українська Шекспіріана: До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені.— К., 1964.— С. 86—87.

³⁶ Курбас був певний, що п'єса мала не тільки одну ідею, а може вмістити їх стільки, скільки створить режисер. Див.: Курбас Л. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми // Курбас Л. „Березіль“.— С. 93.

³⁷ Кузякина Н. В. „Макбет“.— С. 60. Під час моментів зміни світло визначало теперішній час як на сцені, так і в глядацькому залі, а під час самих сцен світло спонукало глядачів злитися зі сценою, відчутти себе частиною дії, ніби увійти у минуле.

³⁸ Williams Gordon. Macbeth. Text and Performance.— London, 1985.— Р. 30. Вільям Чарльз Макреді відновив сцену Потера в 1847 році. А остаточно вона була закріплена Генрі Ірвінгом наприкінці XIX ст.

³⁹ Див.: Корниенко Н. Театральна естетика Леся Курбаса // Леся Курбас: Статті і воспоминання о Л. Курбасе: Литературное наследие / Ред. Н. Лабинского и др.— Москва, 1987.— С. 293.

⁴⁰ Williams Gordon. Macbeth.— Р. 33—34. Він зазначає, що деякі дослідники Шекспіра припускають: сцена Потера ставилась як комічна імпровізація. Цю роль грав комік і йому дозволялось оновлювати свій текст.

⁴¹ Див.: Могилянський М. „Макбет“ у Березолі // Червоний шлях.— 1924.— № 4—5.— С. 282.

* Курбас знав або здогадувався про комічну імпровізацію сцени Потера, бо в замітці „До постановки...“, ніби зі слів Курбаса, зазначено, що такі вставки (сучасні) робили ще за часів Шекспіра.

браму, але зупинявся і розказував публіці кілька жартів. Між двома просто непристойними жартами Шекспір помістив злободенний політичний анекдот про англійського єзуїта, якого щойно повісили за підбурювання до вбивства короля⁴². Оскільки цей факт став незрозумілим через століття, особливо в перекладі, то сучасний жарт про Миколу II здавався доречною заміною. Включення сучасного жарту про царя посилювало співіснування минулого і сучасного, як і Шекспір сам вводив жарти його часу — XVII ст. — у п'єсу про XI ст.⁴³

Жарт про щойно скинутого царя підкреслював паралелі між сучасними подіями і сюжетом п'єси. Згадування про Миколу II було до місця, коли глядач бачив зброю, забруднену кров'ю короля Дункана. За Ваніною, у постановці Курбаса Дункан був зображений, як п'яний дурень, і його вбивство спочатку здавалось справедливим актом⁴⁴. Шекспірівський текст дозволяв таке трактування, але не підносив цей акт, що руйнує природний плин життя. Як пише Ян Котт у праці „Шекспір — наш сучасник“, персонажі п'єси ставали ніби „інфіковані смертю“: „Кожний у цій п'єсі загруз у крові; жертви так, як і вбивці [...] Цю кров не можна змити з рук, облич, зброї. „Макбет“ починається і закінчується кровопролиттям. Крові стає все більше і більше, усі ходять у ній; вона л'ється сценою [...] (Макбет) мріє про світ без злочину, хоча сам оплітається злочинном все щільніше і щільніше“⁴⁵.

У кінці п'єси Макбет доходить до стану, коли жах, здається, уже не впливає на нього:

„[...] Я захлинувся жахом.

Жах, подібний моїм кривавим думкам,

Не може наполохати несподівано мене“⁴⁶.

Хоча негативне представлення вбитого царя було звичайною річчю у советському театрі 20-х років, але той підхід, що вплив і моральна відповідальність за кровопролиття під час революції лежать на всіх, хто брав у ній участь, був непересічний. Можливо, ця тонка і складна тема тільки і могла бути передана через класику, яка за своїм характером забезпечувала певну відстань.

Хоча в Шекспіра Потер був тільки в одній сцені, Блазень Курбаса з'являвся у кількох пантомімічних сценах. Блазень також вибухав останнім сміхом у виставі. Ірина Стешенко, яка грала одну з відьом, так описує останню пантоміму, що її Курбас створив після останніх рядків шекспірівського тексту:

„На сцені з'являється Блазень-Бучма в єпископському вбранні. Він тримає корону. Бучма-Єпископ коронує схиленого перед ним на коліна

⁴² Генрі Гарне, голова англійських єзуїтів, був звинувачений у Пороховому заколоті; його повісили 1606 р., тобто в рік написання „Макбета“. Див.: Williams Gordon. Macbeth...— P. 33.

⁴³ Див.: Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 61.

⁴⁴ Див.: Ваніна І. Українська шекспіріана...— С. 86.

⁴⁵ Kott Jan. Shakespeare our Contemporary / Trans. by Boleslaw Taborski.— New York, 1964; W. W. Norton, 1974.— P. 86, 87, 95. The title of the essay is „Macbeth or Death-Infected“.

⁴⁶ Macbeth in the Restoration.— Act. 5, sc. 5, lines 13. Перекл. автора статті.

Малькольма. Новоспечений король піднімається з колін і відходить убік. На нього нападає новий претендент на трон, убиває його мечем, відбирає корону, підходить до Єпископа, схиляється на коліна, Єпископ-Блазень коронує убивцю. Новий король піднімається з колін; ще один претендент на трон. Знову вбивство. Коронація. Темно⁴⁷.

Ця пантоміма була нав'язана, можна сказати, власне шекспірівським задумом. У IV акті відьми викликають в уяві Макбета видіння восьми королів. Останній у ряду король тримав у руці дзеркало, в якому відображався весь ряд. В ньому був і патрон Шекспіра — король Джеймс, дев'ятий Стюарт. Шекспір використав міф про Стюартів, що Джеймс походить від Банко, щоб догодити своєму суверену і підтвердити законність його королівства⁴⁸. Остання пантоміма теж порушувала питання законності, але, здавалось, мала на увазі протилежне. Ставилась під сумнів законність сучасної влади і пророкувалась майбутня бійня.

За формою остання пантоміма була кінематична. Фінальний момент, що переходив у майбутнє, стискав час до такого рівня, що перетворював його на символічну метафору — був улюбленим прийомом Гріфітса. У фіналі „Нетерпимости“, наприклад, була панорама в'язниці, розпущеної у поле. Останній образ курбасівської постановки — черга претендентів на трон, які заколюють один одного, мав подібну форму телескопічного часу, але призводив до ще тривожнішого висновку⁴⁹.

У постановці „Макбет“ Курбас вжив прийом зміщення часу, щоб зруйнувати ілюзію, що актор — це тільки персонаж, театральний простір — це тільки місце дії, час на сцені — тільки минуле п'єси. Він встановив постійну потужну присутність сучасного моменту на сцені. Це дало йому можливість вивести на передній план злободенність питань, порушених у п'єсі — убивства, совісти, законності влади. Класичний текст допоміг порушити ці питання у суспільстві, яке не було схильне копірситися у своєму недавньому кривавому минулому. Відкриттям простору та часу на сцені Курбас також відкрив потужний „вибуховий“ зв'язок шекспірівського тексту і тогочасної ситуації.

Прем'єра відбулася у квітні 1924 р. Василь Василько запише у своєму щоденнику: „Ото бомба, яка з таким тріском розірвалась в публіці, що і на другий, і на третій день Київ кричав „гвалт!“⁵⁰

В інтерв'ю Курбас зауважив, що „Макбет“ поділив публіку на захоплених і незадоволених⁵¹. Відповіді на запитання, що були роздані між глядачами, також відобразили це протистояння⁵².

Критика у пресі теж розділилась. Критик „Більшовика“, вагомої україномовної газети Києва, хвалив роботу Курбаса⁵³. Але інші були ображені „варварським“ знуцанням над класикою⁵⁴. Критика під час гастролей

⁴⁷ Див.: Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса...— С. 294.

⁴⁸ Williams Gordon. Macbeth...— P. 9—10.

⁴⁹ Ідея деструктивного коловороту в кінці п'єси також втілена в сучасній кіноверсії „Макбета“ Романа Полянського. Див.: Williams Gordon. Macbeth...— P. 24.

⁵⁰ Василько В. Щоденник.— С. 63.

⁵¹ Бор. Сім. До гастролів майстерні „Березіль“.— С. 3.

⁵² У „Березолі“ завжди роздавали такі опитники двічі: на прем'єрі і коли вистава сходила зі сцени. Див.: Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 64.

⁵³ Див.: Савченко Я. Шекспір дибом // Більшовик.— 1924.— 4 квіт.

⁵⁴ Див.: Кисіль О. Новий український театр // Життя і революція.— 1925.— № 4.— С. 42.

театру в Харкові теж розділилась. Поважний критик І. Туркелтауб вполював пантоміму, оголосивши одну з них „просто геніальною“, що мусить увійти до всіх підручників із режисури. Проте йому не сподобався стиль акторської гри, і він звинувачував у тому режисера⁵⁵. Деякі консервативні критики відчували, що „Шекспір не підходить до [...] конструктивізму“⁵⁶. Інші не погоджувались і поділяли спробу зробити Шекспіра сучаснішим⁵⁷, і вказували, „що тут було більше Шекспіра, ніж у рабських наслідуваннях“⁵⁸.

Два місяці після прем'єри „Макбета“ справжня лінза стала призмою, крізь яку Курбас бачив нову свою роботу, бо він знімав свій перший фільм „Вендетта“. Наступного року він зняв ще два фільми*, і після такого коротенького наскоку на кіно Курбас від нього відмовився і повернувся до театральної роботи⁵⁹.

Virliana TKACH

CINEMA IDIOM IN KURBAS' THEATRICAL PERFORMANCES „JIMMY HIGGINS“ AND „MACBETH“

Kurbas' performances „Jimmy Higgins“ and „Macbeth“ are striking examples of the innovative use of cinema idiom and expressive means by the theatrical producer. Kurbas' strivings in this direction were stimulated by the discovery of new aesthetic potential within cinema art and the activity for a prominent contemporary film directors, in particular by the creative work of D.-W. Griffith. On the one hand, Les' Kurbas showed in his plays that it was possible to use film texture on the stage as an integral part of the narration, creating a powerful synthesis of both film and stage action. On the other hand, he showed the potential of the cinema creative usage of specific artistic principles. He produced his performances according to the film montage principles, made broad use of spacial and temporal shifts as well as the aesthetics of the silent film, thus creating a new polydimensional stage reality.

⁵⁵ Туркелтауб І. Леді Макбет // Вісті ВУТсВК.— 1924.— 30 трав.— С. 4.

⁵⁶ Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 193.

⁵⁷ Див.: Уразов Л. „Макбет“ // Коммунист.— № 123; Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 65.

⁵⁸ Там само.— С. 193. М. Могілянський підтримував цю думку. Див.: Могілянський М. „Макбет“ у Березолі.— С. 283.

Сьогодні дослідники творчості Курбаса дотримуються різних поглядів на цю постановку, але більшість із них поділяє думку Неллі Корнієнко про важливість „Макбета“ для майбутньої праці Курбаса в „Березолі“. Див.: Корнієнко Н. Театральна естетика Леся Курбаса...— С. 296.

* Одеський кінокритик Степан Радзінський назвав Курбаса „Гріфітсом українського кіно“. Промову виголошено під час Конференції канадських славістів у Лавальському університеті в червні 1989 р.

⁵⁹ Курбас зняв фільми „Макдональд“ і „Червоний Арсенал“. Обидва не знайдені. Див.: Курбас Л. „Березіль“...— С. 490.